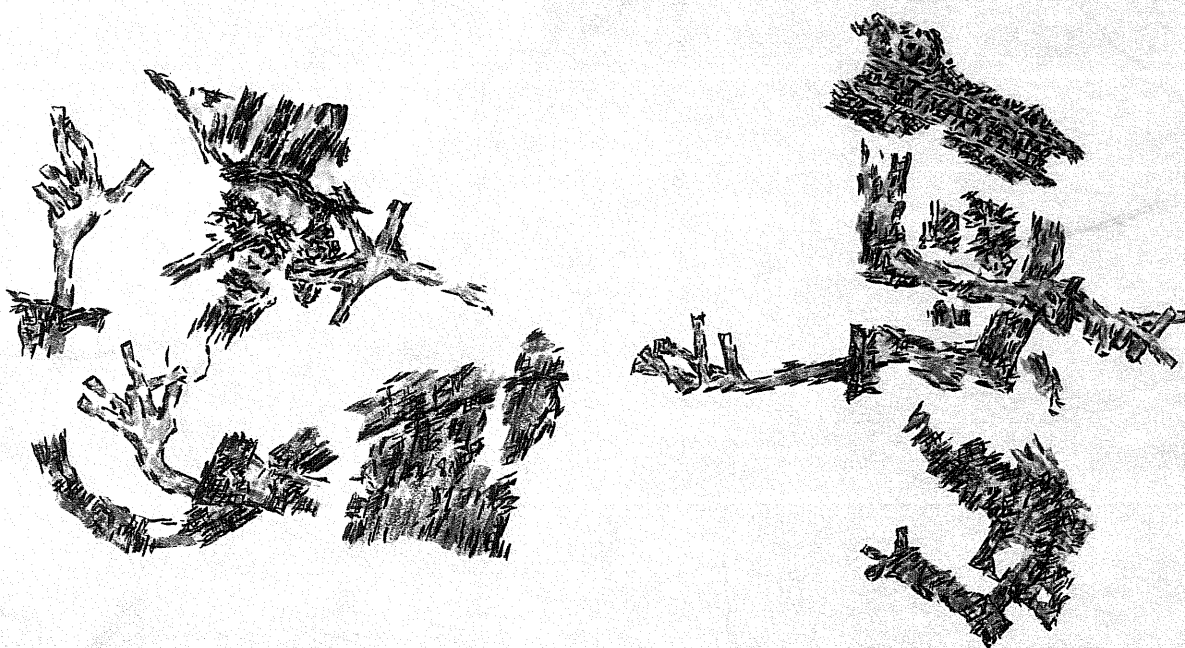


„Az olvasót, a konferenciák hallgatóit és előadóit valahol mélyen ugyanaz izgatja és vezérli, mint Szeredy Danit: dialógusra lépni, beszédbe elegyedni, hogy aztán a hallgatás táján részesüljünk az értelemadás kegyelmében, hogy tiszta és puha szőnyeget terítsen lábunk elé az égi kegyelem. Hiszen Szeredy sem Bébé véleményére volt kíváncsi, hanem a saját véleményére. Azt remélte, hogy Bébé messzebből tudja nézni élete összegubancolódott zűrzavarát, s az ő közbeiktatása segítségével talán majd ráeszmél, hogyan is fest a helyzet annak az istennek a szemszögéből, aki nézi mindezt. Az írói alkotófolyamat mint közbeiktatás, az alkotás mint ráeszmélés, az irodalmi mű mint a rendteremtés orfikus végrehajtója, az írás és olvasás mint szakrális aktus: ez az Ottlik-kultusz végső lényege.”

ODORICS FERENC



9 789639 882362

2959+50 HUF
12 EUR


Savaria University Press

„Csinálj vele, amit akarsz, édes öregem!”

„Csinálj vele, amit akarsz, édes öregem!”

Ottlik Géza
(újra)olvasásának lehetőségei



Sorozatszerkesztő:

Fűzfa Balázs

„CSINÁLJ VELE, AMIT AKARSZ, ÉDES ÖREGEM!”

Ottlik Géza (újra)olvasásának lehetőségei

A Szegeden, 2007. november 22–23-án rendezett konferencia
előadásainak bővített és szerkesztett szövege

SAVARIA UNIVERSITY PRESS
Szombathely – 2009

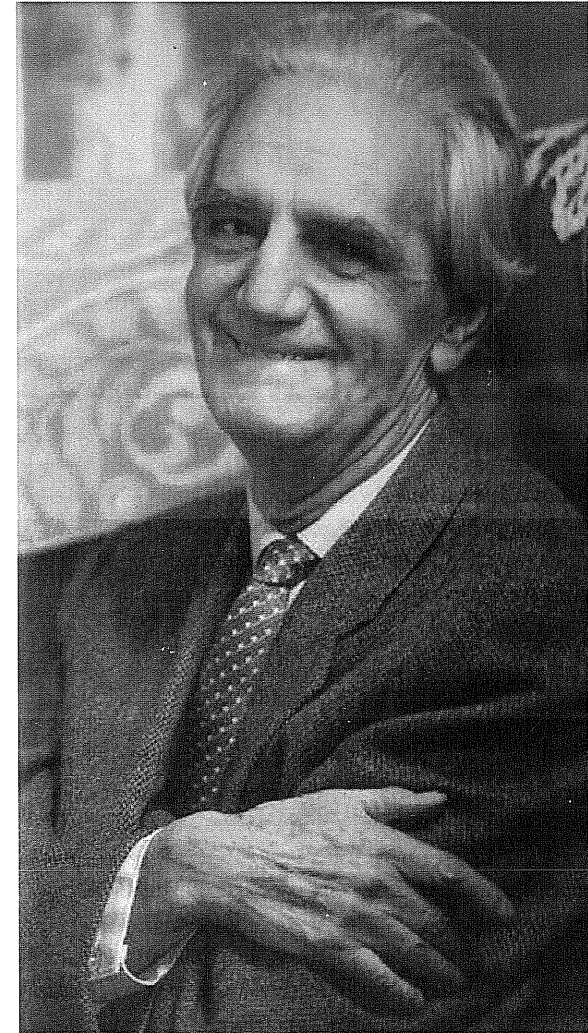
A sorozat megjelenik a Nyugat-magyarországi Egyetem
Bölcsészettudományi Kara Tudományos Bizottságának támogatásával

Szerkesztette:

SÁGHY MIKLÓS

Borítóterv:

BANGA FERENC



*B. Müller Magda felvétele a Hajnali Háztetők
forgatásán készült 1986-ban*

munikál.²⁰² A rituális nyelvhasználat egyfajta kommunikáció- és viselkedésmód-modell (model *for*)²⁰³, amely jelentést kölcsönöz a valóságnak úgy, hogy közben önmagát a valósághoz, a valóságot pedig magához alakítja. Ebben az értelemben a szimbólumok nem (pusztán) információforrásként működnek, hanem a mintázott folyamatot reprezentálják: struktúrájukat egy más médium által fejezik ki.²⁰⁴ A vallási szimbólumok nem csupán a világ megértésének kozmikus garanciáját nyújtják, hanem elfogadóinak segítségére vannak abban, hogy a világot megértve pontosabbá tegyék érzéseik irányát, meghatározzák érzelmeiket, lehetővé téve ezáltal a világ *elviselését*.²⁰⁵

A rituális szövegek „újbeli felhasználásra rendeltettek”²⁰⁶ nem a kommunikáció eszközei, hanem *megjelenítenek* valamit; nem jelentést közvetítenek, hanem *értelmet mutatnak meg*.²⁰⁷ A műalkotásokban megtestesülő *kulturális emlékezet*²⁰⁸ a valóság *értelmét* (és a csoport identitását) őrzi – s ilyen értelemben nem az számít, hogy mi történt *valójában*, hanem hogy mi az, ami az eseményekből identitásképző erővel bír. A kulturális folytonosság (vagyis a csoportidentitás) a megalapozó szövegeken nyugszik, melyek elevenen tartása (értelmük tisztázása) kommentárokon, metaszövegeken keresztül történhet.²⁰⁹

Ha ilyen aspektusból tekintünk az irodalomra (ami nem idegen magától az irodalomtudománytól sem, ld. pl. Jauss munkásságát),²¹⁰ világosabbá válik a jelentés-jelentőség/értelem probléma is, és helyére kerül az olvasás-értelmezés látszólag feloldhatatlan dilemmája. Innét tekintve a recepciótörténet *állomásai* is tekinthetők *eszkatalógiai távlatban*, és így az olvasás sem egy magányos, öncélú aktus lesz, hanem a társadalmi kommunikációba kapcsol be.

Megismerésről csak akkor beszélhetünk, ha (új) tapasztalatunk beilleszthető a már létező felkészültségeink körébe – ez azonban elképzelhetetlen a rajtunk kívül lévő valóság nélkül, amit megtapasztalunk. A találkozás, bár nélkülünk nem jöhet létre, mégsem azé, „aki fut, sem azé, aki akarja – hanem a könnyörülő Istené.” Vagy ahogy a Hornyik Miklóssal folytatott beszélgetésben mondja Ottlik: „a mese helyett érvényesül a sokkal döntőbb, ami sohasem témája vagy tárgya a regénynek – de maga a mű. [...] csak így, ezen a réven kerül bele, [...] sohasem tudatos szándékkal, hanem véletlenül, szerencsével – kegyelemből.”²¹¹

²⁰² Vö. Lovász I.: *Szakerális kommunikáció*. Európai Földlőr Intézet, Bp., 2002, 9.

²⁰³ C. Geertz: *Az értelmezés batalma*. Századvég, Bp., 1994, 69.

²⁰⁴ Vö. Uo. 70.

²⁰⁵ Vö. Uo. 81.

²⁰⁶ J. Assmann: *A kulturális emlékezet*. Atlantisz, Bp., 2004, 92.

²⁰⁷ Vö. uo. 90.

²⁰⁸ Ld. pl. Assmann: *I. m.*

²⁰⁹ Uo. 289.

²¹⁰ Pl. H. R. Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris, Bp., 1997.

²¹¹ Ottlik Géza: Hosszú beszélgetés Hornyik Miklóssal. In *Próza*, 271.

TARTALOM

ODORICS FERENC: Előszó. Ottlik és a csillagos ég	7
OLASZ SÁNDOR: A recepció új hulláma	9

I. SZÖVEG ÉS KÉP

MILIÁN ORSOLYA: Verbális és vizuális összeütközései a <i>Hajnali háztető</i> kben	15
KELECSÉNYI LÁSZLÓ: Az Ottlik-mozi	23
SÜMEGI ISTVÁN: Képirás (Képek és festők Ottlik prózájában)	30
KORDA ESZTER: A képek szerepe az Ottlik-novellák narrációjában	48

II. ISKOLA A HATÁRON

ODORICS FERENC: Ottlik Egyeteme: a lélek megőrzésének titkos beavatása	69
NAGY EDIT: „Jobbak leszünk tőle.” Miért is? – Ottlikiasz: a tízezer lelke ember(ek) személyiségetikája	74
FÜZFÁ BALÁZS: Az <i>Iskola a határon</i> térpoétikájához	85

III. BUDA

HORKAY HÖRCHER FERENC: Ottlik <i>Budája</i> : a mitikus város és az emlékezet városa	93
URBANIK TÍMEA: Post mortem – gondolatkísérletek (Gyázmunka és írásesemény Ottlik Géza <i>Budájában</i>)	108

IV. A NAGYREGÉNYEK ÁRNYÉKÁBAN?

HERNÁDI MÁRIA: A megszakadt történetek teljessége (Ottlik Géza: <i>Próza</i>)	117
CSERJÉS KATALIN: „...felkapja, majd elereszti szálait...” Egy korai Ottlik- szöveg szötte (Szempontok <i>A rakparton</i> olvasásához)	123
BOVIER HAJNALKA: Elsüllyedt városok örökkévalósága (Ottlik Géza: <i>A rakparton</i>)	133

HERMÁNYI GABRIELLA: Egy átírás rejtélye (<i>A Valencia-rejtély</i> szövegváltozatairól, átírásáról)	140
HORVÁTH PÉTER: A <i>Buda</i> előjátéka. Az irodalmi fikcionalitás szerkezete Ottlik Géza <i>Minden megvan</i> című elbeszélésében	153
SÁGHY MIKLÓS: Hibák, ellentmondások az Ottlik-szövegekben? (Az <i>Egy tárcsa: Elhagyott bősőr</i> és a <i>Buda</i>)	171

V. OTTLIK-PÁRHUZAMOK (IRODALMI ÉS NYELVÉSZETI KITEKINTÉS)

DEMÉNY PÉTER: Boldog ön, őrnagy úr? Ottlik Géza és Láng Zsolt viszonya	181
TIHANYI KATALIN: Látélet. Ottlik-perspektívavonalak	186
FARKAS EDIT: „Nem néven nevezve [...] – hanem valóságosan”	197

Kiadja a 2006-ban Vas megyei Prima-díjra jelölt SAVARIA UNIVERSITY PRESS ALAPÍTVÁNY
(sup@brk.nyse.hu) ■ A szövegeket CSUTI BORBÁLA gondozta ■ Nyomdai előkészítés: H. VARGA TÍMEA ■
Nyomdai munkák: LÁTVÁNYOS EC – DPRESS DIGITÁLIS OFSZETNYOMDA, 4024 DEBRECEN, Kossuth u. 42.
■ (bp@dpres.hu) ■ ISBN 978-963-9882-36-2 ■ ISSN 2061-277X

szintjén őriz meg. A zene nyújtotta esztétikai vágybeteljesülést Ottlik prózája szubtextuális síkon fikcionálja. Mert mindarról, amiről a vágy a tudattalanban álmodik, egyedül a zene képes hangot adni. A zene hangja azonban a képzelet fikciójában nem lehet több tudattalan álomnál. A zene esztétikai tapasztalata a fikció tudattalanjaként viszont mindent elmond arról, amiről a képzelet nyelvét beszélő szöveg hallgatni kénytelen. A képzelet nyelve és a zene esztétikai tapasztalata közt a jelölés szimbolikus módozata létesít kontaktust. A zene tehát szimbolikus funkciót tölt be a szövegben, szimbóluma mindannak, ami nyelviileg kimondhatatlan a képzetalkotó tudat számára és megszólaltatható a tudattalan vágyálmaként. „Yes sir, that’s my baby” – a szám címe szimbolikus értelemben ezért magában foglal mindent, amiről Ottlik novellája szól. Ez azonban azt is jelenti, hogy a szimbolikus redukciót, amelyről Lacan beszél mint a tükör-stádium végéről,⁷⁴ Ottlik írástechnikája nem alkalmazza a zene esztétikai tapasztalatára.

Ottlik hosszú elbeszélése az irodalmi fikcionalitás azon sajátos esetére nyújt szemléletes példát, amely a képzelet tevékenységére bízta a fikcionálás aktusát. A képzelet ilyen működése megnyitja a tudat határait a tudattalan, a képzeletét az álom, a testét a psziché irányában. Ez a fikcióalkotás képes nyelvként kimondani a képzeletet és a zene fikcióján keresztül megszólaltatni az esztétikai tapasztalat differenciáltságát. Arról, hogy milyen további fikcionális lehetőségeket rejt magában ez az írástechnika, Ottlik utolsó regénye, a *Buda* tesz tanúságot. Ez a „mitikus regény” Buda toposzában egy hajnalon fényt bocsát a tudattalan fantáziavilágába süllyedt álomra, felszabadítja a festményként megjelenő képzeletet, s a tudat világának ábrázolását a kép teljesítményére bízta. Az elemzett elbeszélés már arról tudósít, hogy 1968-ban a fikció tudattalanjában, a zene esztétikai tapasztalatában *minden megvan*. S ez a szubtextusként őrzött fiktív zenei totalitás a *Buda*-ban a képi megjelenítés rendjévé alakul át, hogy a festményen látható ablakon keresztül ki lehessen látni az álommal azonosítható, örök hajnalban álló Budára. Az irodalmi fikcionalitás mibenlétére vonatkozó kutatás azon kérdésére viszont, hogy mi látható és érzékelhető egy nem a képzelet nyelvét beszélő fiktív világban, Ottlik prózai életműve már nem kínál megfelelő támpontot.

SÁGHY MIKLÓS

Hibák, ellentmondások az Ottlik-szövegekben?

Az Egy tárca: Elhagyott hősnő és a Buda

Kiindulópont; a diagnózis

Ottlik Géza *Próza* című kötetében megjelent *Egy tárca: Elhagyott hősnő* című írásának szövegsajátosságai első látásra jócskán elütnek mind a szóban forgó könyv, mind az író más munkáitól. Furcsa és meglepő ugyanis, hogy a pontosságra és a gondos fogalmazásra oly nagy hangsúlyt vető szerző e tárcájában – ahogy ő nevezi – elnagyolja a karakterrajzokat, nem ábrázolja az események mozgatórugóit, és helyenként a tettek, cselekvések összefüggéstelen kavalkádjaként mutat nehezen azonosítható történéseket. Az utóbbi szövegsajátosságot jól példázza a báli jelenet leírása, melynek során megtudjuk, hogy a kommunikációt szinte lehetetlenné tevő zajban a főszereplőt ismeretlen emberek sörözni viszik, rejtélyes okból ázott fényképeket mutogatnak neki, aztán pedig egy divatos, füstös-ködös lebuja cipelik, ahol néhány órási értelmetlen ücsörgés után egyik társnője, Emmi „különös, s szinte megdöbbenő” és megmagyarázhatatlan módon sírva fakad.⁷⁵

Továbbá feltűnőek az *Elhagyott hősnő*-ben azok a szövegvilágbeli ellentmondások, melyek szintén a gondos kidolgozás hiányát sejtetik. Az első részben például a narrátor egy köteg fényképet említ, melynek darabjai egy folyóparti nyaralóhelyen készültek Emmiről és a barátairól: „Számomra egy köteg fényképet jelent ez, Emilke töméntelen nyári felvételeit, szürke papírdobozban, s tele Emmivel, aki mindegyiken szerepel valamilyen módon”. Majd néhány sorral később ezt olvassuk: „Hát Emmi akkor miért nem volt ott? [Mármint a nyaralóhelyen, ahol a felvételek készültek.] – Ó, Emmi Dodóval volt Pesten.” Most akkor hol volt valójában? Pesten vagy a nyaralóhelyen? Vagy: a bevezető részben így emlékszik az elbeszélő az első találkozására Emmivel: „barna volt és huszonöt éves”, a következő részben pedig ezt olvassuk: „Nem, egyikünk sincs több hús évesnél, nagyon fiatalok vagyunk.” Mármint ők: Emil, Melitta, az elbeszélő és persze Emmi is. Ellentmondásosnak hat emellett az Emmi szépségét hosszasan indokoló leíráslogika, mely nem pontos jellemrajzot, inkább a karakter körvonalaiból az elmaszato-lását eredményezi a bevezető részben. Emmi ugyanis azért szép – noha *először* csúnyá-

⁷⁴ Jaques Lacan: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. Ford. Erdély Ildikó – Füzessey Éva. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal – Sári B. László. Osiris, Bp., 2002, 68.

⁷⁵ Néhány sor annak felidézésére, hogy milyen módon ábrázolja a báli eseményeket a szóban forgó szöveg: „Akik várnak, mind rejtelmes ismerősök, az első találkozások jellegzetesen drájosak, képtelen idegen alakjai [...] Melitta felém táncol egy bajuszossal, kellemetlen fickó, férfi. Elhatározom, hogy ő az Afrika utazó, és jószágosan visszamosolygok rá. Hazamenjek? Egyre latolgatom, bár sejtem, hogy erről szó sem lehet. Elfog egy frakkos ifjú, hát persze, ő az, nem is tudom, hol találkoztunk. Kínos negyed óra következik, a fiatalember levonszol a söntésbe [...] Lépcsők, tükrök, pálmák, táncolunk Emmivel, ő neveket mond, majd hirtelen réveteg lesz, alig hallja, amit beszélek. A zene hamar megszakad, ünnepélyesen sétálunk. »Hova?« – kérde Emmi, és vezet az asztalunkhoz. [...] Aztán megjelenik egy barna ruhás fiatalember, és ázott fényképlepedőket mutat [...] Aztán végre indulni kell [...] A gépkocsi végigrohan a rakparton [...] Kikészálódunk, a szurto, föld alatti kocsmából rikácsoló zene hallatszik, de bemelegyünk. Homályos kép, úgy rémlik, vagy negyven szobán, folyosón haladunk keresztül, mindegyikben ugyanaz a sűrű köd a kaparó füsttől és a fül-süketítő zajtól.” Az *Egy tárca: Elhagyott hősnő* idézeteinek forrása: Ottlik Géza: *Próza*. Magvető, Bp., 2005.

nak látja az elbeszélő –, mert külsejénél már csak a lénye volt jelentéktelenebb, „amelyet szavai, mozdulatai lepleztek”. Vagyis: annyira üres és jelentéktelen belül, hogy ehhez képest még a kinti csúnyasága is megszépül. Vajon milyen szépség az, melyet két, eltérő nagyságú csúnyaság összege hoz létre? Hasonló elbizonytalanodást eredményezhet Emmiék lakásának a leírása is. E helyiség először „előkelő berendezésűnek hat”, állítja a szöveg, aztán pedig a „szörnyű nyomor” gondolatát ébreszti a narrátorban.

Ismétlem: mindezek az ellentmondások, elrajzoltságok annak az írói hozzáállásnak a tükrében szembeötlőek, amelyet Ottlik elemzői ritkán mulasztanak el említeni; és amelyet nagyjából így lehetne összefoglalni: aggodalmas pontosság, küzdelem minden szóért, patikamérlegen mért mondatok, és a megalkuvást nem ismerő gondolkodás, stilisztika.⁷⁶ Óhatatlanul felmerül a kérdés: mi lehet a szerepe – ha egyáltalán van – a vázolt ellentmondásoknak – kevésbé elnézően: hibáknak –, melyeket még a kötetbe szerkesztés ismételt revíziója is benne hagyott a szövegben?

Tüzetesebb vizsgálat

Az egymást kizáró állítások szerepeltetésének okai természetesen többféleképpen magyarázhatóak. Hévízi Ottó és Jakus Ildikó például az *Iskola a batáron*ban Medve elbeszélsmódjának vizsgálatakor fedez fel egy fontos ellentmondást, mely az alreál épületének első emeletén található helyiség elnevezései közt áll fenn. Egyszer ugyanis fizikaszertárnak, máskor pedig könyvtárnak nevezi ugyanazt a titokzatos szobát a narrátor. Hévízi és Jakus ezt az ellentmondást egyfelől az egész regényben megfigyelhető krimilogikával magyarázzák, miszerint az elbeszélő előbb félrevezet, aztán pedig leleplez (így imitálja mintegy Poirot narrátori pozícióját); másfelől megállapítják, hogy ez a típusú narráció hitelesség szempontjából „erősen változó értékű, egyenetlen felületet ad ki.”⁷⁷ Továbbá hozzátesszik, hogy ez a bizonytalan, instabil „felület” leginkább a *Buda* című regényben oly jelentős metaforával, az ingovánnyal rokonítható.

Ha a *Buda* narrációs felületével most az *Elhagyott hősnő* fent vázolt elbeszélés-technikai sajátosságait állítjuk párhuzamba, akkor elmondható, hogy a *Budában* szinte már didaktikus módon túláradó gyakorlattá lesz az, ami a korábbi, kisebb terjedelmű munkában még rejtve és alig észrevehetően jelenik meg, vagyis: az ellentmondások, elrajzoltságok szerepeltetése. Ennek igazolására csupán egyetlen triviális példa a *Budából*: „Nekem soha semmi nem sikerült» – mondtam Mártának [...] mert Márta tudta, hogy ez igaz, és az is igaz, hogy nekem minden sikerült» (9).⁷⁸ Ám ellentmondásosság szempontjából a legjellemzőbbek mégis azok a szakaszok, melyekben a narrátor *arról beszél*, hogy azt, amit *éppen* mond, miért nem lehet *mégsem* elmondani: „Semmiképpen nem tudta leírni azt a két napot» (54); „Hogy elhurcolták gályarabnak, arról már tisztázódott, hogy közölhetetlen» (57); „Ha a világ legnagyobb írói egész életükben ezt írnák, akkor se tudnák leírni, milyen volt az a szombathelyi országút» (73); „nem akarom azt képzelni, hogy szavakkal el tudom mondani» (77); „az elnémulás még tud valamit mondani, a szavak nem» (181). Sőt, még egy nyílt önmegszólításban is tetten érhető ez az ellentmondás: „Meg ne próbáld elmondani, Bébé!» (304) Aztán persze csak mondja és

mondja. Főképpen az utóbbi példacsoport elemzésekor válik igazán láthatóvá, hogy az ellentmondás gyökere a vállalkozás nehézségében és lehetetlenségében keresendő. Hiszen regényt írni a semmiről, a mondhatatlanról igen csak bizarr vállalkozás. Persze nem szabad elfelejteni, hogy itt nem szó szerinti nyelvi működésről, hanem retorikai fogásokról van szó. És e retorikai működésnek fontos eszközei, alakzatai azok az ellentmondások, oxymoronok, melyek bőségesen szerepelnek a *Budában*.

Az *Egy társa: Elhagyott hősnő* című szöveget az ellentmondások jelenlétén túl még egy fontos szövegsajátosság is a *Budához* kapcsolja, nevezetesen, hogy a fotó, a fénykép motívuma jelentős szerepet játszik a szóban forgó írások szerkezetében.⁷⁹ Az *Elhagyott hősnő*ben az elbeszélő kusza emlékei metaforikusan fényképek formájában jelennek meg: „Most hát, mint aki fiókjából régi fényképeket szed elő, hadd vegyem sorra egyszer igénytelen amatőr-emlékeimet.” Korábban idéztem már, hogy az emlékek fényképei más helyütt is megjelennek a szövegben, például, amikor egy régi nyár emlékeit meséli Melitta Emilke felvételeinek segítségével. (Az utóbbi szereplő egyébként buzgón fotóz végig az első rész történései során, sőt, egyszer még a narrátor által leírt és az Emil által fényképezett helyszín is egybeesik, vagyis mintha a fotó a szöveg vetélytársa lenne ebben a szakaszban – jóllehet Emil munkájának eredményéről később nem kapunk tájékoztatást.)

A *Buda* című regényben ugyancsak az emlékképek metaforájaként jelennek meg a fényképek – mint például a pécsi főreál homlokzata –, emlék negatívokként, melyekről nagyítást lehet készíteni. Az elbeszélő szerint ugyanakkor a fénykép nem tartalmazhatja az emlék teljességét, melyhez csupán a nagyítás folyamata közelítheti valamelyest az emlékezőt; a nagyítás folyamata, mely képes a kimerevített pillanat mélységeibe, látszólag zárt, mozdulatlan tereibe hatolni, és azokat újra élettel feltölteni. Mindazonáltal a nagyítás nem a pontos ábrázolást szolgálja, hanem a fénnel égetett, fotografikus körvonalak szétmosását. Hiszen – állítja a narrátor – minél biztosabban megvan valami, „annál pontatlanabb. Minél jobban pontosítod, annál kevésbé van meg biztosan. A legnagyobb pontossággal eltűnhet a meglete» (98). E logikából következően a fénykép fotografikus pontossága éppen az emlék bizonyosságát kérdőjelezi meg, ezért van szükség az emlékezet nagyítására, mely a formákat elbizonytalanítja, helyenként felismerhetetlenné teszi. A fotó tehát e gondolatmenet szerint pontos, de éppen e sajátosságából következően hasznavehetetlen a múlt *bizonyosságait* kutató elbeszélő számára. A *Buda* című regényben a folyamatos visszatérés az emlék negatívokhoz jelölheti azt a törekvést is, mely a maximális pontosságot célozza, ugyanakkor a feltárni szándékozott anyag (vagyis a múlt) sajátossága épp ezt a pontosságra törekvő módszert utasítja vissza. Az ellentmondások feltűnő és szinte túlzó jelenléte akár a szándék és gyakorlat, illetve fotografikus pontosság és emlék-pontatlanság egymást kizáró létmódjaiból is fakadhatnak.

Hasonló szándékok az *Elhagyott hősnő*ben is felfedezhetőek, ahol szintén a fényképek segítik a pontos emlékeztést, ám az emlékek illogikus tér- és időstruktúrái minduntalan felül- és továbbbírák az elmúlt események fénnel rajzolt másolatait. Az emlékezés folyamatának átíró jellege például megengedi, hogy egyszer húsznál kevesebb, máskor meg huszonöt évesnek lássa és mutassa ugyanazt az emlék-szereplőt az elbeszélő.

Kétségtelen azonban, hogy a *Budában* – már csak terjedelmi okokból következően is – jóval nagyobb jelentőséggel és metaforikus erővel szerepelnek a fotó alapú, technikai

⁷⁶ Kétségtelenül ezt a véleményt igazolhatja, hogy Ottlik még a nyomdából is képes volt visszavenni kész művét, hogy további, közel egy évtizedet dolgozzon még rajta.

⁷⁷ Jakus Ildikó – Hévízi Ottó: *Ottlik-veduta*. Kalligram, Pozsony, 2004, 129–132.

⁷⁸ Az idézetek forrása: Ottlik Géza: *Buda*. Magvető, Bp., 2005.

⁷⁹ Megjegyzem: e kettőn kívül talán nincs is még egy olyan munkája Ottliknak, melyben a technikai képek mint metaforák hasonló jelentőséggel bírnának.

képek, mint az *Elhagyott bősön*ben. Például a *Buda* egyik meghatározó alapmetaforája az „ingyen mozi” is ilyen típusú trópusnak tekinthető. E metafora lényegében kétféle szereptípus leírását teszi lehetővé a regényben: a néző és a résztvevő (elbeszélő) éné. Hogy melyik szereptípus milyen szituációkban, élethelyzetekben dominál inkább, illetve, hogy ennek miért van jelentősége az elbeszélő ön meghatározásában, annak vizsgálatát talán érdemes ismét a korábbi szöveggel, az *Elhagyott bősön*vel kezdeni.

Karakterek, szerepek az Ottlik-művekben

Emmi szépségének leírásakor már szoltam arról a különös logikáról, mely a külső csúnyaság mégis szépségét a belső ürességgel s jelentéktelenséggel szembeállítva indokolja. Magyarán: szegény Emmi annyira semmilyen, hogy az már szinte szép, és ezért mindenki úgy szerethette őt, ahogy akarta. „S ez a tehetsége volt talán szépségének veleje is” – állítja a narrátor. Illetve, hogy „ebben élt Emmi, a külsejében.” A héjszerű, belül üres, ám szerepével teljesen önazonos karakter típusára más Ottlik-szövegekben is rábukkanhatunk. A *Hét perc* című novellában Lea alakját például kísértetiesen hasonló módon írja le az elbeszélő, mint Emmi az *Elhagyott bősön*ben: „csodásan szép Ed, bár jelentéktelen lény, olyan hibátlanul játssza a szerepét, olyan tökéletesen játssza önmagát, hogy ilyen módon már valamiféle jelentőséget szerzett.”⁸⁰ De férfi szereplők jellemzésében is megfigyelhető a külső szereppel, felvett maszkkal történő teljes azonosítás, mint például Kovács Gyula bemutatása esetén a *Pangásos Papillában*: „alapjában csinos férfiaságát már évek óta lárvaként takarta örökös ingerült és komor kifejezése.”⁸¹ A szerepük jelenében élő, héjszerű karakterek külön – noha a történetek szempontjából nem túl jelentős – csoportot alkotnak Ottlik műveiben, akiknek „up to date” világa markánsan szemben áll azoknak a karaktereknek kisebb csoportjával, akik személyiségének mintha mégis volna magja, vagy akiknek a karakter-lényegét mégiscsak valamiféle lerakódás, mélyebb réteg – avagy Medve terminusával – az allúvium alkotná. Az utóbbi csoportot művészek (írók, festők), illetve a katonaiskolát kijárt bajtársak alkotják, de a két nagyregényben (*Buda*; *Iskola a határon*) e két alcsoport szinte teljesen átfedésbe kerül egymással. Vagy ahogy Margócsy István fogalmaz: „Ottlik iskolájában (*Iskolájában?*) művészek tanulnak csupán; vagy aki erkölcsileg felnő az élet bizonyos szintjéig, az automatikusan művésszé is válik?”⁸²

Vajon mi jellemzi a határozott személyiségmaggal rendelkező embereket? Az *Iskola a határon* növendékei, pontosabban: Bébé sorstársai bizonyos szempontból az „erősebb lét közelébe”, „erkölcsi magaslatokba” jutottak, továbbá „sorjáznak a megjegyzések arról, hogy azoknak, akiknek nem állt módjukban elvégezni az »Iskolát«, fogalmuk sem lehet az életről, nem juthatnak a »valóság« közelébe.”⁸³ A hajdani bajtársak lelke mélyén ugyanis a nehéz tudás olma telepedett meg, „miként az erős, tengerre épült hajók tökesúlya.” Nem csoda hát, hogy Ottlik *Iskolájából* csupa művészek kerülnek ki. De Bébé és Medve mellé odasorolható a novellák világának számos festő, író és zenész főhőse is. E művészek az *Iskola* hajdani növendékeivel egyetemben mind, mind – idézem – „isteni

magányra teremtettek”, „szabadok”, nem „szerelmi alanyok”, „és kegyetlenek, mint minden művész, akit a földindulás sem téríthet le egy tapodtat sem a maga jó-rossz útjáról.”⁸⁴ Ám a hétköznapi világ dolgaiban e hősök nem túl sikeresek. Sőt, Angyalosi Gergely szerint a „művész-növendékek” mindegyike súlyos érzelmi megnyomorodással, mélyesleges önismereti problémákkal küszködik. Vagyis, nem hogy megnyernének minden evezősversenyt, hanem éppen ellenkezőleg, képtelenek másfajta emberi kapcsolatot teljességre vinni, mint ama bizonyos férfiszolidaritást, amely a növendéktársakkal szemben abszolútumként, kategorikus imperatívusként működik.⁸⁵

Az imént mondottak azért fontosak az *ingyen mozi* motívuma szempontjából, mert e metafora – az elbeszélő énjein kívül – valójában a karaktereket is osztályozza, csoportosítja aszerint, hogy a nézőtér mozdulatlan sötétjében vagy az események forgatagában, a vásznon foglalnak-e helyet.

Az ingyen mozi és a karakterek

Az ingyen mozi nézői pozícióját a következőképpen jellemzi a regény elbeszélője. A szabad választás lehetőségét hordozza, a halál nem éri el, az otthonosságot rejt magában, és valamiféle isteni, angyali perspektívát kínál, melyet ki kell az embernek küzdenie magának. A karakterek pedig, akik – a regény szavával – „hithű” nézőknek tekinthetők, az alábbi módon festenek. A lelkük mélyén súlyos, mély lerakódás az allúvium található, mely az *ingyen mozi* platformjának sekélyességétől elválasztja őket, továbbá nincsenek kiszolgáltatva az *ingyen mozi* „hipotetikusságának”, „röhejességének” és „önkéntes véletlenjeinek”. Az Ottlik-szövegek karakterei közül a művészek, de mindenekelőtt a katonaiskola poklait végigjárt bajtársak tartoznak ebbe a csoportba, akik megszenvedett joguknál fogva a világra néző angyalok rokonai lesznek bizonyos értelemben. Medve Gábor ezt a rokonságot így fogalmazza meg: „Itt csak Istennek van joga nézőnek lenni, meg az angyaloknak, mondta Bacon. Rendben van a dolog, mondta Medve. Angyal vagyok. (Ha egyszer muszáj.)” (279)

Fontos szempont még, hogy az *ingyen mozi* metaforája a *Budában* összekapcsolódik egy másik fontos motívummal, az ingovánnyal. Az *ingyen mozi szereplője* ugyanis ingoványra épült világban bolyong, míg a nézői én ettől mintha mentesülne, és kiküzdött bizonyosságai menedék-terében húzza meg magát; mely jóllehet méreténél fogva roppant kis (könyök-) tér, „de itt minden kicsi sok” – mondja a narrátor. – „Több: és ha egy kicsivel is több, akkor több az egész ingyen mozinál” (63). Vajon a hithű néző élete, melyek közé a spanyol festő-narrátor is tartozik, valóban nem ingoványra, hanem egy olyan platformra épült, mely megingathatatlan, biztos, és amelyet a halál is elkerül?⁸⁶

A nézői szerep nem vegytiszta állapot. Az elbeszélő utal arra, hogy szereplő éne elnyelheti nézői énjét. Sőt, arra is történik utalás a regényben, hogy ez az átalakulási („elnyelési”) folyamat éppen zajlik a narrátor életében. „Nini, esik szét. Az egész” – mondja. – „Megy szét az egész szövedék. A műved? Az életed? Fejtsd meg, Bébé, mi a fene ez?” (267) E kérdés mintha azt sugallná, hogy a kettő, élet és művészet elválasztható egymástól. Úgy gondolom azonban, hogy Ottlik műveiben korántsem ez a helyzet. Em-

⁸⁰ Ottlik Géza: *Minden megvan*. Magvető, Bp., 2005, 71.

⁸¹ I. m. 170.

⁸² Margócsy István: Ottlik Géza: *Buda*. In *Az elbeszélés nehezégei. Ottlik olvasókönyv*. Szerk. Kelecsényi László. Holnap, Bp., 2001, 271.

⁸³ Angyalosi Gergely: Ezze van az embernek. In *Az elbeszélés nehezégei*, 306.

⁸⁴ Ottlik Géza: *Minden megvan*, 78.

⁸⁵ Angyalosi: I. m. 307.

⁸⁶ Meglátásom szerint ezt tekinti az Ottlik-könyvek egyik fő kérdésének Jakus és Hévízi is az *Ottlik-veduta* című könyvükben.

lítottam már, hogy a „hithű” néző mindig művész is egyben. Az allúvium, a biztos platform, a személyiség mélyrétegeinek szétesése ebből következően a művészi tevékenységre is kihatással kell hogy legyen. És láthatóan éppen ez történik a regény világában, hiszen a biztos platform széthullása az alkotásra alapozott identitást sem hagyja érintetlenül. Ez jól kiolvasható abból a szakaszból, melyben az elbeszélő festői munkájának végleges elakadását konstatálja: „A nagy-spanyol-festőiséged alapvető kikötése, hogy ne lépj soha ingoványra: olyat ne fess, ami szavakkal is közölhető. Ez konkoly, selejt. Ha ilyet lelsz (gondosan újra meggondolva, amit csináltál), ki kell dobni irgalmatlanul, mert elnyel a nyelv ingoványa. ((Ezt mindig betartottad. Eddig...))” (360) „Eddig”, mondja a szöveg, majd három pont következik. Mintha az elbeszélő e pillanatban maga is rádöbbenne, hogy spanyol-festő-identitása nem másra, mint a szöveg ingoványára épült. Hiszen szavakkal kísérli meg közölni, ami több a szavaknál. Például, hogy miféle mélyrétegek, lerakódások alkotják spanyol-festő-létének allúviumát. Jól látható az ellentmondás. Az *elbeszélő* önmeghatározásának alapja: nem bízni semmit a szavakra, miközben folyamatosan ezt teszi. Azaz: menthetetlenül ingoványon jár. Spanyol-festő-léte ennél fogva olyanná válik, mint „köd a lép fölött, mint délibáb, mocsárgőz, ingovány, üres pára, lidércfény.”

Akárhogy is értelmezzük azonban az imént vázolt paradoxon következményeit, egy dolog kétségtelennek látszik. A regény végén bizonyossá lesz, hogy az ingyen mozi mindent elnyelő ingoványától nem menekülhet meg sem a „hithű” néző, sem a művész-bajtárs. Ebből következően a narrátor (és bajtársainak) magán-szabadságharca vereségre, enyhébben fogalmazva: a győzelem súlyos kétességére ítéltetett. A művészek elit közösségének mítosza, mely az *Iskola a határonban* (és a *Minden megvanban*) még teljes pompájában ragyog, az idézet szerint az önbecsapáson – vagy legalábbis valamiféle vakságon – alapul. A *Buda* című regényben ezzel a vaksággal vet számot az elbeszélő, más szóval azzal a megkerülhetetlen ténnyel, hogy minden esik szét, hullik darabokra. Az elit mítosz hősei pedig sorra elbuknak, besározódnak, merülnek az ingoványba, mint például Medve Gábor a nagy magyar pusztá sártengerébe. Műveik befejezetlenül maradnak, melyeket jobb esetben magukkal vihetnek a halálba, amiképpen ezt a regény végén Szebek Miklós sugallja. Ám egyvalami bizonyos: nagyon messze járunk már a *Két mese* című novella mitológiájától, ahol a művészt addig nem viszi el a halál, amíg a nagy művet be nem fejezi. És akkor még nem is ejtettünk szót a testi kínokról, a test gyengeségéről, mely akár az ólomnehézek, szintén húzza a lelket az ingovány fullasztó mélységeibe.⁸⁷ Az urológiai incidens, a test „szétesésének” tapasztalata a hithű nézőt az ingyen mozi világába kényszeríti, ahol nem érvényes többé a kiküzdöttnek hitt halhatatlanság.

Összefoglalva: a *Budában* megszorodó ellentmondások mintha annak volnának a jelei, hogy a korábban vegytiszta, mítoszi karakterek (művészek, bajtársak) ellentmondásossá, vagy ha tetszik, *nagyon* is emberivé válnak. Az ingyen mozi metaforája pedig mintha éppen azt az átfordítást volna hivatott végrehajtani, mely a hithű, angyali nézői és a halandó szereplői én között a regény során végbemegy.

Végezetül – visszatérve a kiindulási ponthoz – a következő megállapítások tehetők. Az ellentmondások, oxymoronok annak a folyamatnak a kibomlását jelölik, mely a *Budában* éri el tetőpontját, jelesül a karakterek és események többértékűvé válását. Mert ha

a személyiség alapját adó allúvium elkezd szétesni, akkor mi különbözteti meg e „kiemelt”, művész-bajtárs karaktereket a héjszerű, sokarcú szereplőktől, akiknek tettei mögött sokszor nehéz a mozgatórugókat, az egyértelmű okokat meglegelni? Egyszóval: *Az elhagyott hősnőben* és a *Budában* – hitelesség szempontjából – egységes prózafelületen jár az olvasó és a narrátor: ingoványon. Vagy az ottliki krimi-logikával fogalmazva: az *Elhagyott hősnőben* már meglegelhetjük mindannak a nyomait, amit a *Budában* már nem titkolhat, nem leplezhet többé az elbeszélő.

⁸⁷ A test biológiai kényszereire mint szereplővé tevő kényszerre utalás a szövegben: az ingyen mozinak egy kicsike része „a saját tested, s mivel ez az egyetlen olyan speciális darabkája, amivel kapcsolatosod van, ezt is önmagadnak nevezed.” (20)